

L'IMAGE DE LA MUSIQUE ITALIENNE DANS LE *Dictionnaire de musique* DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU¹

Amalia Collisani (Palermo)

Jean-Jacques Rousseau a daté la «Préface» de son *Dictionnaire de musique*: «À Motiers-Travers le 20 décembre 1764». Onze ans la séparent de la publication de la *Lettre sur la musique française* (Paris, 1753): du tapage, des attaques, du scandale qu'elle suscita, et de la grande querelle déclenchée entre partisans de la musique française et partisans de la musique italienne. Pourtant, bien que plus d'une décennie fût passé (et trois ans encore pour arriver au jour de la publication du *Dictionnaire* chez Duchesne: novembre 1767), l'auteur craignait que le souvenir de ces polémiques puisse peser sur l'image de la musique italienne qu'il avait dessinée dans ce qui fut le dernier de ses travaux mis sous presse – et il sentait la nécessité de demander à ses lecteurs de l'impartialité, tout en les assurant de la sienne:

J'exhorte les artistes et les amateurs de lire ce livre sans défiance, et de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de considérer que ne professant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'art, et quand j'en aurais, je devrais naturellement appuyer en faveur de la musique française, où je puis tenir une place, contre l'italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant sincèrement le progrès d'un art que j'aimais passionnément, mon plaisir a fait taire ma vanité.²

Rousseau avait été passionné par la musique italienne lors de son séjour à Venise, entre 1743 et 1744, quand il s'y était rendu comme secrétaire de l'ambassadeur français du comte Pierre-François de Montaigu. C'est à Venise qu'il eut une illumination soudaine: «En écoutant des barcarolles, je trouvais que je n'avais pas ouï chanter jusqu'alors»,³ quelque chose qui ressemblait à la découverte que fit Saint-Preux, exprimée avec tant de force, dans la *Nouvelle Héloïse*:

1 Conférence donnée à Strasbourg le 11 octobre 2012 à l'occasion de la journée d'études «Jean-Jacques Rousseau. Influences et apports» organisée par le Partenaires Culturels Européens.

2 JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, édition critique par AMALIA COLLISANI et BRENNIO BOCCADORO (dorénavant *DM*), in *Œuvres complètes. Édition Thématique du Tricentenaire*, sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger (dorénavant *ET*) Genève-Paris, Slatkine-Champion, 2012, 24 voll., XIII, «Préface», p. 139.

3 *Les confessions*, *ET*, I, p. 430.

Ah! ma Julie, qu'ai je entendu? Quels sons touchants? quelle musique? quelle source délicieuse de sentiments et de plaisirs? Ne perds pas un moment; rassemble avec soin tes opéras, tes cantates, ta musique française, fais un grand feu bien ardent, jettes-y tout ce fatras, et l'attise avec soin, afin que tant de glace puisse y brûler et donner de la chaleur au moins une fois.⁴

Mais peut-être sa nouvelle prédilection vint à Rousseau des «comparaisons attentives et impartiales»,⁵ comme il tient à préciser dans le *Dictionnaire*. On voit donc qu'il donnait beaucoup d'importance à la musique, même s'il disait par ailleurs qu'elle n'est qu'un aspect marginal de la vie culturelle et sociale:

Car j'avoue que j'aurais fort mauvaise opinion d'un peuple qui donnerait à des chansons une importance ridicule; qui ferait plus de cas de ses musiciens que de ses philosophes, et chez lequel il faudrait parler de musique avec plus de circonspection que des plus graves sujets de morale.⁶

Et il aurait même préféré qu'elle demeure un aspect marginal de sa façon de vivre et de sa personnalité:

[...] J'avoue à ma honte que je me suis toute ma vie occupé de musique beaucoup plus qu'il ne convient à un h[omme] sage [...].⁷

Mais malgré cela, dans le *Dictionnaire*, pour Rousseau, la musique italienne n'avait pas qu'une valeur politique ou culturelle, c'était principalement un choix éthique:

Maintenant que les malheurs et les maux m'ont enfin détaché d'un goût qui n'avait pris sur moi que trop d'empire, je persiste, par le seul amour de la *vérité*, dans les jugements [sur la musique italienne] que le seul amour de l'art m'avait fait porter.⁸

Le choix d'affronter chaque argument en s'y impliquant personnellement était de toute façon une de ses caractéristiques constantes. Le *Dictionnaire de musique* en est un exemple patent : une œuvre de compilation et d'érudition qui devrait être un travail objectif et aseptique, reconstruit sur la base de sources diverses, que l'auteur a qualifié de « travail de manœuvre qui pouvait se faire en

4 Julie ou la nouvelle Héloïse, OC II, 131.

5 *DM*, «Préface», p. 139.

6 Lettre sur la musique française, ET, XII, p. 248.

7 Les confessions, Annexe V: [Fragment biographique]: ET, II, p. 672.

8 *DM*, «Préface», p. 139.

tout temps, et qui n'avait pour objet qu'un produit pécuniaire»,⁹ «une très mauvaise rhapsodie que j'ai compilée il y a plusieurs années [...] et que je suis forcé de donner aujourd'hui pour avoir du pain»,¹⁰ «un travail de cabinet pour les jours de pluie»,¹¹ «le fruit de seize ans d'un travail de crocheteur». ¹² Le résultat est, certes, un ensemble d'articles référés au lexique musical, présentés par ordre alphabétique ; mais le choix des mots, le poids donné à chacun, la façon dans ils sont traitées, n'obéissent pas à des critères neutres. Qui plus est: il en résulte un dictionnaire où le compilateur intervient ouvertement avec ses goûts, avec ses idées, avec ses conceptions et ses théories, et où de façon inattendue il se présente même, de temps en temps, à la première personne et confesse ses ambiguïtés, ses contradictions tourmentées, une fois encore au nom de la vérité:

Homme de Lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en pense; je n'ai fait que de la Musique française, et n'aime que l'italienne; j'ai montré toutes les misères de la société quand j'étais heureux par elle: mauvais *Copiste*, j'expose ici ce que font les bons. O vérité ! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi; qu'il ne souille en rien le culte que je t'ai voué.¹³

On a donc compris que dans ce dictionnaire spécialisé, la musique italienne joue un rôle de premier plan. Son image acoustique le parcourt de haut en bas et remplit de son timbre toutes les pages. Faire revenir à la surface ses traits essentiels signifie expliciter la présence vive de son concepteur, pour aussi comprendre le rôle qu'elle joue dans la pensée musicale de Rousseau, au-delà des motivations polémiques.

Parmi les œuvres de Rousseau consacrées à la musique, le *Dictionnaire* est aussi celle dans laquelle on peut mieux percevoir comment sa pensée musicale et l'image qu'il se faisait de la musique italienne se modifient au fil des nombreuses années qu'il lui faudra pour l'écrire. Il nous reste en effet, outre les deux manuscrits qui appartiennent à deux phases avancées de son travail,¹⁴ ce que l'on peut considérer comme la première rédaction, les articles musicaux écrits pour la grande *Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert entre janvier et mars 1749, véritable origine conceptuelle et matérielle du *Dictionnaire*:

Blessé de l'imperfection de mes articles à mesure que les volumes de l'*Encyclopédie* paraissaient, je

⁹ *Les confessions*, ET, II, p. 672.

¹⁰ Lettre de Rousseau à Alexis-Claude Clairaut, 3 mars 1765, ET, XXI, 1369, p. 1953.

¹¹ *Les confessions*, ET, II, p. 549.

¹² Lettre de Rousseau à Duchesne, 16 décembre 1764, ET, XX, 1279, p. 1830.

¹³ *DM*, *COPISTE*, p. 325.

¹⁴ La première rédaction autographe : Neuchâtel, Bibliothèque publique et universitaire, Ms. R 55, et la copie pour l'éditeur: Lille, Bibliothèque municipale, Ms. 270.

résolus de refondre le tout sur mon brouillon, et d'en faire à loisir un ouvrage à part traité avec plus de soin.¹⁵

Entre ces deux œuvres, de nombreux événements ont contribué à changer profondément la vie et la pensée de Rousseau. L'illumination de Vincennes (1749) le fit devenir philosophe; la composition du *Devin du village* (1752) un musicien connu; la publication des deux *Discours* (celui *sur les sciences et les arts* (1751) et celui *sur l'origine de l'inégalité* (1755)) et celle des deux célèbres *Lettres* (celle *sur la musique française* (1753) et celle *sur les spectacles* (1756)) un polémiste convainquant et irritant; la *Nouvelle Héloïse* (1761) le fit devenir écrivain; ses œuvres majeures, l'*Emile* (écrit entre 1758 et 1759) et le *Contrat social* (1761) font de lui un bandit: fuyant la France puis la Suisse jusqu'en Angleterre. C'est lors des ces événements graves, importants, douloureux, que Rousseau a élaboré sa pensée politique, sociale, pédagogique, sa philosophie du langage et de l'art.

Des 906 articles du *Dictionnaire de musique*, presque 426 proviennent de l'*Encyclopédie*, presque toujours modifiés et corrigés, souvent développés. Rousseau avait continué à Paris à enrichir ses sources et ses compétences; et il ne cessa de les approfondir quand il quitta la capitale pour se retirer à la campagne; quelque pénibles qu'aient été ses années de fuite il continua à perfectionner ce manuscrit; depuis l'Angleterre il envoyait à son éditeur les épreuves corrigées. Nous pouvons tenter de tracer un schéma de la présence de la musique italienne dans le *Dictionnaire*, pour faciliter notre lecture et pour la rendre plus claire; nous la partagerons et l'examinerons selon les quatre définitions suivantes:

1. le rôle lexical
2. les qualités nationales
3. la fonction historique
4. la qualité esthétique et le sens philosophique

1) Le rôle lexical

Pour examiner la terminologie italienne du *Dictionnaire*, il faut tenir compte du fait que les principales sources lexicales que Rousseau avait utilisées pour les articles de l'*Encyclopédie* sont deux. La *Cyclopædia or An Universal Dictionary of Arts and Sciences* de Ephraïm Chambers, deux volumes parus à Londres en 1728 dont Diderot avait fait traduire les articles en français pour les

¹⁵ DM, «Préface», p. 134.

donner à ses collaborateurs dans «un rouleau de papiers».¹⁶ et le *Dictionnaire de musique* de Sebastian de Brossard (1703), une œuvre aussi utile que humble, qui était clairement un vocabulaire technique multilingue destiné aux musiciens français qui avaient peu de familiarité avec les nombreux termes grecs, latins et surtout italiens utilisés dans leur métier. Rousseau reprochait, injustement et illogiquement, à Brossard l'abondance de termes italiens, et déclarait son engagement «d'éviter les excès de Brossard».¹⁷ Il est évident qu'un dictionnaire français comme celui de Rousseau contient beaucoup moins d'articles intitulés avec des termes italiens qu'un vocabulaire multilingue comme celui de Brossard. Toutefois les entrées italiennes ne peuvent pas complètement manquer vu la diffusion de cette langue dans le lexique musical ; on en retrouve même quelques-unes qui manquaient dans l'œuvre de Brossard, peut-être à cause de leurs diffusion récente. Parfois Rousseau se justifie par la présence d'une grande partie de ces termes dans la partition, comme des éléments essentiels de la notation.

Rousseau rappelle continuellement le lexique italien tout au long de ses articles pour expliquer l'origine, les dérivations, l'utilisation de nombreux termes dans la rédaction de traités musicaux et dans les partitions. Et même à l'intérieur d'un contexte froid comme celui-ci, Rousseau arrive à insérer certaines de ses observations qualitatives. Dans l'exemple qui suit, il est en partie avantagé dans son excursus par la qualité expressive du terme *TENDREMENT* pris en examen:

Les Italiens se servent du mot *Amoroso* pour exprimer à peu près la même chose: mais le caractère de l'*Amoroso* a plus d'accent, et respire je ne sais quoi de moins fade et de plus passionné.¹⁸

Il faut faire un discours à part pour la locution *prima intenzione* citée déjà dans l'article canon comme typiquement italienne («comme le disent les Italiens»¹⁹). Rousseau y consacre un article entier qui commence ainsi: «Mot technique italien qui n'a point de correspondant en français, et qui n'en a pas besoin, puisque l'idée que ce mot exprime n'est pas connue dans la Musique française».²⁰ À partir de ce terme – *prima intenzione* – on peut donc déduire une particularité et un talent exclusif des Italiens, la capacité d'inventer d'un seul coup un morceau musical complexe qui reproduit l'instantanéité du moment créatif:

16 DENIS DIDEROT, *ENCYCLOPÉDIE*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, mis en ordre et publié par M. Diderot [...]; et quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert, Paris, 1751-1765, 17 vol. (dorénavant *E*), vol. V, p. 644.

17 *DM*, «Préface», p. 137.

18 *DM*, p. 861.

19 *DM*, p. 247.

20 *DM*, *prima intenzione*, pp. 681-683.

Un Air, un morceau *di Prima intenzione*, est celui qui s'est formé tout d'un coup tout entier et avec toutes ses Parties dans l'esprit du Compositeur, comme Pallas sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di Prima intenzione* sont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées sont si étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainsi dire qu'une seule, et n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre.²¹

Pour mieux illustrer à ses lecteurs Français ce prodige de la musique italienne, Rousseau utilise deux termes de comparaison. Le premier est linguistique-littéraire:

Ils [les morceaux *di Prima intenzione*] sont semblables à ces périodes de Cicéron longues, mais éloquentes, dont le sens, suspendu pendant toute leur durée, n'est déterminé qu'au dernier mot, et qui, par conséquent, n'ont formé qu'une seule pensée dans l'esprit de l'auteur.²²

Le second est une «invention» particulière dans le champ de la mécanique:

Cette prodigieuse machine du métier à bas, qu'on peut regarder, dit le philosophe qui l'a décrite dans l'*Encyclopédie* [Diderot], comme un seul et unique raisonnement dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion.²³

L'instantanéité de la création et de l'invention produit «des prodiges pour la raison [qui] ne se conçoivent que par les génies capables de les produire»; dans les œuvres musicales ces résultats extraordinaires se manifestent esthétiquement dans «ces extases, ces ravissements, ces élans de l'âme qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes».²⁴

Nous reviendrons sur cette qualité exclusive des produits du génie italien.

2) Les qualités nationales

La deuxième façon qu'a Rousseau de représenter la musique italienne dans le Dictionnaire concerne ce que nous avons défini comme «qualités nationales», qui souvent l'opposent à la musique française, et qui en définissent en effet les caractéristiques sur la base de frontières politico-culturelles. Il s'agit d'un argument de poids tant dans l'histoire de la musique que dans la pensée de Rousseau. Nous ne pouvons ici que le survoler. L'article style peut être considéré comme significatif: on y lit que «le Style des compositions italiennes est fleuri, piquant, énergique»²⁵. Une affirmation que nous pouvons cependant considérer presque comme un stéréotype. Nous pouvons la

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *DM*, p. 776.

lire pas seulement dans l'Encyclopédie mais encore dans la Cyclopædia d'où elle dérive: «the style of Italian Compositions is poignant, florid, expressive»,²⁶ ou bien directement dans le Dictionnaire de Brossard où «le style des Compositions Italiennes est piquant, fleurie, expressif». ²⁷ Parmi les traductions et retraductions la seule nouveauté apportée par Rousseau – ou peut-être par le traducteur de la Cyclopædia employé par Diderot – est l'ordre des attributs et la substitution de «expressive» par «énergique».

Le style «des compositions françaises» suit un parcours bien différent du Dictionnaire de Brossard à celui de Rousseau: de «naturel, coulant, tendre» il devient «natural, flowing, tender» dans la Cyclopædia, pour redevenir «naturel, coulant, tendre» dans l'Encyclopédie. Mais dans le Dictionnaire, coup de théâtre : subitement «le Style des compositions françaises est fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone».

En plus, la source de Brossard, la *Musurgia Universalis* du jésuite Athanasius Kircher, publiée à Rome en 1650, distingue même les styles nationaux et les fait provenir des différentes situations climatiques, rappelant ironiquement que «Itali caprizant, Hispani latrant, Germani boant, cantant Galli»: phrase qui a une longue histoire derrière elle et à propos de laquelle il faut préciser que le «chant» des Français n'est pas un compliment mais une référence au chant du coq.²⁸

On pourrait encore citer bien des endroits du Dictionnaire où les descriptions de la musique italienne sont utilisées principalement à des fins polémiques, encore dans l'esprit de la Lettre sur la musique française, souvent avec ironie, parfois avec sarcasme; mais je trouve plus intéressant l'article barcarolles d'origine autobiographique certaine, qui se réfère à l'expérience vénitienne de Rousseau. L'article décrit deux genres différents que nous appellerions «folkloriques», la barcarola à proprement parler, «sorte de Chansons en langue vénitienne que chantent les gondoliers à Venise», et les intonations des octaves de *La Jérusalem délivrée*, le poème épique de Torquato Tasso:

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Tasse, que la plupart des gondoliers savent par cœur une grande partie de son poème de *La Jérusalem délivrée*, que plusieurs le savent tout entier, qu'ils passent les nuits d'été sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre.²⁹

Les deux genres ont frappé vivement l'imagination de Rousseau (et pas seulement de

26 EPHRAIM CHAMBERS, *Cyclopædia or An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, London, James and John Knapton [et 17 alii], 1728, 2 vol, STYLE, vol. I, p. 138.

27 SEBASTIAN DE BROSSARD, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois*, Amsterdam, E. Roger, 3^e édition, 1708 (réimpr. Genève-Paris, Minkoff, 1992), STILO, p. 135.

28 Liber septimus, Erotema V, p. 543. Cfr. PIERRE GUILLLOT, *Les Jésuites et la musique: le Collège de la Trinité à Lyon, 1565-1762*, Liège, Mardaga, 1991, pp. 122-123; cfr. aussi ELIZABETH TRAVASSOS, *Ritos orales, cantometrics y otros pasos en dirección a una antropología de la voz*, «A contratiempo», 14 (2009).

29 DM, BARCAROLLES, p. 199.

Rousseau) qui continua à les rappeler, les chanter, les réinventer de différentes façons jusqu'à la fin de sa vie.

Rousseau appréciait la musique de tradition orale, et pas seulement l'italienne. Dans le *Dictionnaire* paraissent beaucoup de nouveaux articles qui lui sont consacrés, comme celui intitulé RANZ-DES-VACHES, «air célèbre parmi les Suisses». Bien plus, les Français remportent une palme inattendue, pour ce qui est des chansons quand Rousseau écrit que «les Français l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tout et la Mélodie des Airs, au moins pour le sel, la grâce et la finesse des paroles»,³⁰ en modérant un peu, avec la dernière phrase, l'éloge absolue exprimé dans l'*Encyclopédie*: «mais les François l'emportent sur tous les peuples de l'Europe, pour le sel et la grace de leurs chansons: ils se sont toujours plu à cet amusement, et y ont toujours excellé; témoin les anciens Troubadours».³¹

On lit dans *Les confessions*, que c'est une chanson qui avait fait naître en lui la passion pour la musique; la tante qui l'avait élevé la lui chantait quand il était petit. Et on retrouve souvent des souvenirs ou des images de ce genre humble, le seul cas où les qualités spécifiques de la musique italienne ne s'imposent pas sur celles d'autres pays. Le fait est que – il nous l'explique dans l'article MUSIQUE en faisant référence au ranz-des-vaches – dans ces cas-là «la *Musique* [...] n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif»:³² elle met en mouvement les souvenirs, et ce sont eux qui nous émeuvent dans certains cas jusqu'aux larmes.

Dans ce cas aussi nous renvoyons l'argument à plus tard.

3) La fonction historique

Notre troisième aspect de l'image de la musique italienne dans le *Dictionnaire* est lié à son côté historique ; nous en parlerons brièvement par rapport aux entrées et aux références qui forment un parcours complexe dans le *Dictionnaire*, je dirai presque un parcours accidenté, qui entre en conflit avec la vision anti-illuministe de l'auteur. La musique de la Grèce antique semble posséder, aux yeux de Rousseau, certaines qualités extraordinaires qui font qu'elle est une réapparition, à l'époque historique, du langage originel (décrit dans l'Essai sur l'origine des langues), un langage fait de sons et de sens, chant et parole en même temps, un langage capable d'exprimer la vérité. Cependant, avec le temps, la musique subit, déjà à la fin de l'Antiquité et ensuite au Moyen âge, à

30 *DM*, CHANSON, pp. 264-265.

31 *E*, CHANSON, vol. III, p. 140. Cette phrase, signée (B) (Louis de Cahusac), est presque certainement de Rousseau.

32 *DM*, MUSIQUE, p. 585.

la Renaissance et à la période Baroque, une dégradation qui la frappe dans l'Europe toute entière. Il est vrai que Guido d'Arezzo est continuellement cité pour ses innovations dans le domaine de la théorie et de la notation, mais ce n'est pas le progrès technique que Rousseau nie historiquement. Les compositions musicales produites en Italie pendant les siècles passés, même si Rousseau n'y connaît pas grand-chose, sont gâchées par l'«invention Gothique et barbare»³³ qui bouleverse l'essentialité linéaire, discursive de la musique ancienne; elles sont impliquées dans «ce goût bizarre et capricieux qui sème partout le baroque et le difficile»,³⁴ qui trouble la clarté et l'immédiateté de l'expression. Un article du *Dictionnaire*, de quelques lignes et sans aucun enthousiasme, est consacré au madrigal, le genre musical le plus significatif de la Renaissance italienne. Les noms des madrigalistes cités sont peu nombreux: «Luca Marentio, Luigi Prenestino, Pomponio Nenna, Tommaso Pecci, et surtout le fameux Prince de Venosa»,³⁵ il manque celui du «divin» Claudio Monteverdi.

Mais à l'époque moderne la musique italienne arrive à utiliser les artifices de composition, la richesse et le savoir-faire des lois harmoniques, la variété des timbres instrumentaux, et des mètres, et des rythmes désormais différents des mètres poétiques, et ainsi elle acquiert un langage tout à fait nouveau, «capable de peindre tous les Tableaux, d'exciter tous les sentiments, de lutter avec la Poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, et d'en triompher en la couronnant». Ce miracle a eu lieu dans les théâtres italiens grâce aux compositeurs de l'école napolitaine, «les Vinci, les Léo, les Pergolèse, [qui] dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, et s'ouvrant une nouvelle carrière, la franchirent sur l'aile du génie, et se trouvèrent au but presque dès les premiers pas». ³⁶ Ici bascule l'anti-illuminisme de Rousseau, ici se réalise une renaissance miraculeuse, comme c'était arrivé dans la Grèce antique où la culture et l'art s'accompagnaient de la loyauté et de la vérité.

Et il ne s'agit en aucun cas d'un retour en arrière: le génie musical, dans la musique moderne, élabore un langage nouveau, structuré différemment par rapport à l'ancien, riche, comme nous l'avons dit, en sonorités; ce son est plié à de nouvelles exigences qui, sur le plan technique et esthétique, unissent la mélodie et l'harmonie:

Ce que j'entends par génie [...] c'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *Compositeur* malgré lui, qui

33 *DM*, HARMONIE, p. 476.

34 *DM*, COMPOSITEUR, p. 299.

35 *DM*, MADRIGAL, p. 517.

36 *DM*, OPÉRA, p. 632.

lui inspire incessamment des Chants nouveaux et toujours agréables; des expressions vives, naturelles et qui vont au cœur ; une Harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce et pare le Chant sans l'étouffer.³⁷

Les compositeurs doués de ce génie sont tous italiens, si ce n'est de naissance (comme Hasse et Terradellas), certainement par le style:

C'est ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'Harmonie; Leo, Pergolèse, Hasse, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût et de l'expression.³⁸

C'est surtout «l'immortel Pergolèse» qui reçoit dans le *Dictionnaire* un hommage égal à celui que Rousseau, en l'an désormais lointain 1753, lui avait rendu pendant la querelle des bouffons, quand il avait fait imprimer la partition de la *Serva padrona*. Dans l'entrée DESSEIN il cite «son *Stabat Mater*, son *Orfeo*, sa *Serva Padrona* [qui] sont, dans trois genres différents, trois chefs-d'oeuvres de *Dessein* également parfaits».³⁹ Dans l'entrée DUO il cite encore le «premier verset du *Stabat* de Pergolèse, *Duo* le plus parfait et le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun Musicien». A cela il ajoute, dans le domaine de l'opéra seria, le duo entre Megacle et Aristeia de l'*Olimpiade*, pour «l'unité de *Dessein* par laquelle le Musicien en réunit toutes les Parties»; dans le domaine de l'opéra comique «le premier *Duo* de la *Serva Padrona*: *lo conosco a quegl'occhietti*, etc. et je le citerai hardiment comme un modèle de Chant agréable, d'unité de Mélodie, d'Harmonie simple, brillante et pure, d'accent, de dialogue et de goût».⁴⁰

En définitive, le génie moderne italien a un rôle excentrique par rapport à celui que jouent les sciences et les arts dans l'histoire humaine, selon l'idée que généralement on attribue à Rousseau: il donne vie, dans les temps modernes, avec des instruments modernes, au miracle d'un langage qui fusionne les qualités de la beauté et de l'expression, du plaisir sensible et du plaisir spirituel.

4) La qualité esthétique et le sens philosophique

La locution que nous avons lue dans la dernière citation du *Dictionnaire*, «unité de mélodie»,

37 *DM*, COMPOSITEUR, p. 299.

38 *Ibidem*.

39 *DM*, DESSEIN, p. 345.

40 *DM*, DUO, pp. 392, 396, 397.

nous introduit à notre dernier argument où nous essayerons de montrer, pour autant que nous le permette le peu de temps qui nous est imparti, les raisons philosophiques de la prédilection pour la musique italienne exprimées par Rousseau dans le *Dictionnaire de musique*.

Même l'article UNITÉ DE MÉLODIE est, tout comme PRIMA INTENZIONE, un unicum. Non seulement il n'apparaît pas dans l'*Encyclopédie*, mais il n'avait aucun précédent. Le concept d'unité était par contre un des pivots de l'esthétique, la discipline philosophique de fondation récente, et il s'appuyait sur la pensée cartésienne à laquelle faisaient référence beaucoup d'écrits sur la musique du début du XVIII^e siècle à commencer par ceux du célèbre adversaire de Rousseau, Jean-Philippe Rameau. L'unité à laquelle ce dernier et d'autres avaient fait référence avait donc des racines arithmétiques et géométriques, rationnelles, et faisait appel aux lois physico-acoustiques considérées comme des lois de la nature par excellence.

L'unité de mélodie théorisée par Rousseau au contraire apporte une contribution différente à la discussion esthétique, dépassant le plan formel ou «naturel» pour le concilier avec le plan linguistico-communicatif, le plan de la signification. Ainsi à l'«Unité successive qui se rapporte au sujet [ce que nous appelons “thème” d'une composition musicale], et par laquelle toutes les Parties, bien liées, composent un seul tout», Rousseau ajoute «une autre Unité d'objet plus fine, plus simultanée, d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la Musique et la force de ses expressions».⁴¹

L'une (l'unité successive) instaure des liens formels entre les différentes phases chronologiques; la deuxième (l'unité simultanée) assume toutes les phases dans une unité synchronique, en dehors du temps où le morceau musical se développe. Ainsi fonctionne la «bonne Musique moderne», définie, conformément à la terminologie esthétique, «imitative», qui suscite «un plaisir d'intérêt et de sentiment qui parle au cœur». Rousseau en avait expérimenté les effets à l'«Opéra de Venise» et maintenant ils les oppose à l'éphémère «plaisir de pure sensation»,⁴² produit par un autre type de musique qu'il appelle «naturelle»,⁴³ c'est-à-dire fondée exclusivement sur les lois physiques du son. Fait partie de la dernière catégorie la musique populaire, de tradition orale que – nous l'avons vu – Rousseau apprécie beaucoup pour des raisons étrangères à ses qualités musicales. Et c'est à cause de ce statut spécial qui lui est propre que la musique folklorique exerce ses effets propres et échappe aux hiérarchies nationales: tout comme les gondoliers vénitiens, les bergers suisses eux aussi savent émouvoir avec leurs cors des Alpes, et Rousseau ne peut se souvenir de la chanson que la tante Suzon lui chantait sans pleurer.

41 *DM*, unité de mélodie, p. 895.

42 *Ivi*, p. 896.

43 *DM*, MUSIQUE, p. 573-574.

Le cas de la musique d'art est différent: dans ce domaine, la musique italienne, elle seule, arrive à utiliser les artifices modernes pour communiquer. En effet avec l'expression «les deux musiques», utilisée dans l'article UNITÉ DE MÉLODIE, Rousseau se réfère aussi bien à la distinction dont je viens de parler entre la musique imitative et la musique naturelle, qu'à la plus vieille dichotomie entre musique italienne et musique française. L'image de la musique italienne dessinée dans le *Dictionnaire* coïncide avec la forme la plus haute de musique produite dans le temps modernes.

Pour obtenir l'unité de mélodie le compositeur doit bien connaître les lois harmoniques modernes et les utiliser avec art pour que «les diverses Parties [les diverses voix harmoniques], sans se confondre, concourent au même effet; et quoique chacune d'elles paraisse avoir son Chant propre, de toutes ces Parties réunies, on n'entend sortir qu'un seul et même Chant».⁴⁴ Mais le compositeur doit aussi – on se souvient de l'entrée PRIMA INTENZIONE – posséder le génie qui conçoit une composition toute entière en un seul instant; ce n'est qu'ainsi qu'il peut en tirer le sens (comme il advient avec la signification des périodes de Cicéron ou avec le raisonnement qui préside au mécanisme des «machines du métier à bas»); et c'est seulement ainsi que le sens de la composition n'est pas démembré et lacéré en phases successives, et qu'il maintient sa cohérence subjective, unique vérité possible.

À la fin de son article UNITÉ DE MÉLODIE, Rousseau avoue avoir composé *Le Devin du village* avec cette ambition. Ce qui nous laisse pantois, si l'on compare cette petite œuvre française, fluide, agréable, amusante, avec la conception métaphysique qu'il nous a exposée. Mais cela aussi fait partie de ses paradoxes, ses contradictions, sa dialectique; et cela permet de ramener la musique italienne, qui avait été le modèle du *Devin*, sur terre.

Traduction de l'italien de Giuseppe Cavaleri et Elisabeth Lesquoy

44 DM, unité de mélodie, p. 897.